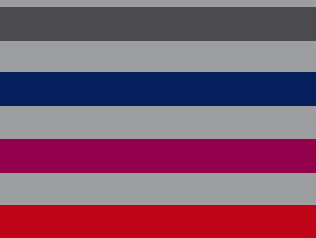


Parole  
& immagini:  
tra arte e  
comunicazione

a cura di  
Ilaria Bonomi  
e  
Luca Clerici

**aA**ccademia  
university  
press



**Parole  
& immagini:  
tra arte  
e comunicazione**

**aA**

© 2012

**aAccademia University Press**

via Carlo Alberto 55

I-10123 Torino

Pubblicazione resa disponibile  
nei termini della licenza Creative Commons  
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0



Possono applicarsi condizioni ulteriori contattando  
[info@aAccademia.it](mailto:info@aAccademia.it)

prima edizione novembre 2012

isbn 978-88-97523-23-9

ebook [www.aAccademia.it/parole&immagini](http://www.aAccademia.it/parole&immagini)

book design [boffetta.com](http://boffetta.com)

stampa Digital Print Service, Segrate (MI)

## Parte prima. Teoria e storia

<b><i>Logos e ikon. Una storia di idilli, di coabitazioni, di separazioni</i></b>	Enrico Menduni	3
<b>La parola come fatto artistico</b>	Elio Franzini	19
<b>Si possono leggere le immagini?</b>	Andrea Pinotti	31
<b>L'immagine dell'Europa nella storia del pensiero politico</b>	Nicola Del Corno	49

## Parte seconda. Letterature

<b>Ritratti. Su tela e di parole</b>	Caroline Patey	75
<b>Lingua e immagini nella scrittura dell'Imaginifico. Prime ricognizioni</b>	Elisabetta Mauroni	92
<b>Le immagini della poesia</b>	Edoardo Esposito	122
<b>La varietà dei segni. Parole e immagini in Eugenio Montale</b>	Giuliana Nuvoli	144

aA

## Parte terza. Spettacolo

<b>Cinema e letteratura: lo stato della questione o l'effetto <i>rebound</i> rivisitato</b>	Elena Dagrada	165
<b>Trasposizioni. <i>L'Argent</i> di Emile Zola: il film di Marcel L'Herbier e il romanzo cinematografico italiano</b>	Raffaele De Berti	199
<b>La «parola scenica» di Arrigo Boito. Note sulle didascalie di <i>Nerone</i></b>	Edoardo Buroni	213
<b>Interazioni multidisciplinari nell'opera di Pasolini: il caso de <i>La ricotta</i></b>	Tomaso Subini	277
<b>Parola e/o immagine nel teatro di Robert Wilson</b>	Mariagabriella Cambiaghi	288

## Parte quarta. Media

<b>Cover. Per una retorica intertestuale della pubblicità</b>	Marco Vecchia	309
---	---------------	-----

<b>Parola + immagine nei telegiornali: somma positiva o somma zero?</b>	Ilaria Bonomi e Marco Volpati	338
<b>Tra la Toscana e il West: immagini di lingua nei fumetti Bonelli</b>	Mario Piotti	375
<b>Le interazioni fra lingua e immagine nella stampa italiana di moda dalle origini a metà Novecento</b>	Giuseppe Sergio	395

## Si possono leggere le immagini?

Andrea Pinotti

aA

31

La questione di una possibile lettura delle immagini investe, come è evidente, il nucleo stesso del rapporto fra dimensione verbale e dimensione iconica. Leggere le immagini significherebbe, almeno così pare di primo acchito, coglierle come l'analogon iconico di una sorta di scrittura di lettere e di parole.

Sotto il profilo storico-genealogico, vi sono buoni motivi per ritenere plausibile tale possibilità. La storia delle lingue ci racconta di una stretta parentela fra i due ambiti: in molte lingue antiche il medesimo termine valeva a indicare tanto lo scrivere quanto il disegnare e il dipingere: così nell'antico egizio *sesb*, nel greco *grapheîn* e nel gotico *meljan*<sup>1</sup>. Anche per le culture dell'estremo Oriente risulta di per sé controversa la stessa discriminazione fra i due ambiti: si pensi al caso della calligrafia cinese, eseguita a pennello.

Sotto il profilo più strettamente teoretico, per contro, da una ventina d'anni a questa parte la cosiddetta *visual culture* si è molto impegnata – almeno in alcuni suoi rappresen-

1. Kallir 1994, pp. 108-111.

ti, soprattutto in Gottfried Boehm<sup>2</sup> – a correggere la «svolta linguistica» (così battezzata alla fine degli anni '60)<sup>3</sup> tramite una «svolta iconica» che restituisse alla dimensione immaginale la sua piena dignità e autonomia, respingendo l'indebita colonizzazione di un panlinguisticismo sempre pronto a ricondurre (e ridurre) le articolazioni di senso del mondo extralinguistico a una faccenda di linguaggio (il linguaggio del pittore, il linguaggio dell'architetto o del fotografo...). Le immagini non sono parole, dunque, parole e immagini si comportano diversamente, hanno poteri (e impotenze) differenti, per sintassi, semantica e pragmatica. Insieme con la correzione antipanlinguistica Boehm opera una correzione antilogocentrica: la filosofia, orientata al logos e al linguaggio che lo fissa in una terminologia, ha perlopiù tradizionalmente negletto, se non apertamente stigmatizzato, la sfera dell'iconico.

Sotto questo rispetto, Boehm si riallaccia direttamente, riattualizzandolo per le esigenze del nostro presente, a Konrad Fiedler<sup>4</sup>, un filosofo (dei cui scritti è stato non a caso curatore) che in densi saggi redatti nella seconda metà dell'Ottocento aveva strenuamente combattuto per ottenere il riconoscimento della sfera iconica come ambito autonomo e produttivo di senso. La sfera della «pura visibilità», per dirla con una fortunata etichetta coniata da Benedetto Croce<sup>5</sup>, esige per essere compresa strumenti categoriali specifici, e non desunti dalla teoria del linguaggio. Pur elaborando le proprie teorie in un contesto storico-artistico che non si esiterebbe a definire tradizionalmente figurativo (la cerchia degli artisti amici e prossimi a Fiedler comprendeva figure come Hans von Marées, Anselm Feuerbach, Hans Thoma, Arnold Böcklin), Fiedler preparava il terreno per il dispiegamento di una teoria e pratica *Gegenstandslos* (anoggettuale) della figurazione, affidata solo ai propri mezzi (pittura e linea, chiaroscuro, composizione, trattamento plastico), e rigorosamente disinteressata nei confronti di qualsivoglia referente extraiconico, fosse esso il *sujet* da imitare, il sentimento da esprimere, il pensiero da illustrare, l'evento o la storia da de-

aA

2. Boehm 2009a e 2009b.
3. Cfr. Rorty 1994.
4. Fiedler 1991 e 2006.
5. Croce 1991.

scrivere. Insomma faceva piazza pulita di tutto ciò che ancora ostacolava l'affermazione di quella che si sarebbe chiamata, con termine forse infelice perché ambiguo, l'arte astratta del Novecento.

È tuttavia pur vero che la rivendicazione di un'autonomia dell'iconico, pur legittima al fine di controbilanciare il colonialismo linguistico, rischia per converso di sbilanciarsi dalla parte opposta, sostituendo al dominio culturale della parola quello, solo cambiato di segno, dell'immagine: un aut aut ingenuo, che non porta molto lontano. Soprattutto se si pensa a quanto, nello stesso contesto delle avanguardie e delle post-avanguardie artistiche novecentesche, sia stato fatto per rimettere sistematicamente in discussione la distinzione di diritto fra parola e immagine nella pratica di un'ibridazione di fatto (pensiamo alle varie forme di montaggio, di collage, di poesia visiva, ecc.). E ricordiamo – banale constatazione di una realtà quotidiana, che pure in quanto tale rischia per eccesso di ovvietà di sfuggire alla nostra attenzione critica – quanto di ibridato fra testo e immagine ogni giorno ci si fa incontro dai cartelloni pubblicitari, dai giornali, dalla televisione, dal web. O anche da una semplice cartolina, che insieme guardo e leggo, facendola ruotare nella mia mano: un'esperienza che, come ha acutamente osservato Mieke Bal, esibisce un'azione reciproca di metamorfosi del senso fra testo e immagine, nella quale si produce un terzo senso non riconducibile alla mera somma dei sensi parziali iconico e verbale di partenza<sup>6</sup>.

Una costellazione di effetti interattivi verbale-visivo che ha indotto uno dei più noti rappresentanti della *visual culture* statunitense, William Mitchell<sup>7</sup>, ad affermare, nemmeno tanto provocatoriamente, che i media visuali in quanto tali non esistono.

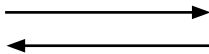
Quel che qui ci proponiamo di fare, è prendere in considerazione – all'interno dell'ampio contesto dei rapporti fra parola e immagine di cui si è accennato – il problema più specifico della «lettura» dell'immagine. Anche una semplice linea:

---

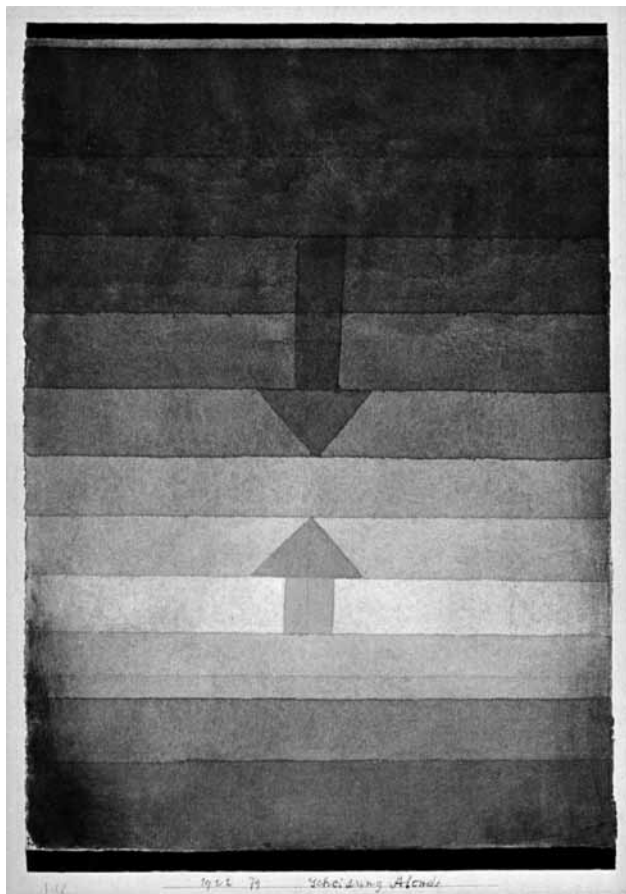
6. Bal 2009.

7. Mitchell 2008 e 2009.

(ancor prima di sapere se raffigura la linea dell'orizzonte, la soglia di un tempio, il bordo di una piscina) interroga la mia percezione, la dinamica del mio sguardo, i miei movimenti oculari che la apprendono, Dovessi seguirla con un dito, comincerei da destra o da sinistra, dirigendo il polpastrello verso l'altro estremo. Lo stesso posso fare evidentemente con l'occhio, ma da dove cominciare? In alcuni casi è la linea stessa a prescrivere l'orientamento del mio afferramento visivo, là dove si presenta come freccia:



È certo il caso più semplice di tanti schizzi e grafici e appunti domestici, ma è anche un elemento costitutivo dell'arte di un Paul Klee:



aA

Paul Klee, *Separazione di sera*, 1922  
Berna, Klee-Museum



Si possono  
leggere  
le immagini?

Non sempre occorre che vi siano frecce esplicite, quasi segnali stradali a indicarmi la direzione che il mio sguardo deve assumere (o almeno quella che l'artista vorrebbe il mio sguardo assumesse). Talora basta una determinata gestualità interna all'immagine, la rappresentazione di una peculiare motricità, a suggerirmi dove andare a parare con gli occhi. Si consideri, per esempio, di Bruegel il Vecchio, il dipinto che illustra la parabola dei ciechi, narrata nel *Vangelo di Luca* (6, 39).



Pieter Bruegel il Vecchio,  
*La parabola dei ciechi*, 1568  
Napoli, Galleria Nazionale di Capodimonte

A meno di non voler forzatamente interpretare l'andatura dei personaggi raffigurati come retrograda, il movimento della composizione che si sviluppa dall'angolo superiore a sinistra verso quello inferiore a destra è patente: nel corrispondervi, l'occhio dell'osservatore corre lungo questa diagonale. In un saggio esplicitamente intitolato *Intorno alla lettura dei quadri*, Julius von Schlosser ha cercato di immaginare che cosa accadrebbe se si osservasse il dipinto nella sua versione speculare.



## La diagonale

per noi «normali», corre da sinistra a destra, e i ciechi cascano nel ruscello. Visto nello specchio, il quadro, poiché vien letto sotto un «falso segno», prende qualcosa di stranamente e quasi corporalmente tormentoso, che impaccia l'animo e la voce, come quando noi posiamo uno dei segni ausiliari siveriani di fil di metallo sopra un testo che gli contraddice: nello specchio, i ciechi sembrano premersi sulla loro guida.<sup>8</sup>

Ancor prima di Schlosser era stato il pittore austriaco Anton Faistauer, in un breve saggio del 1926 intitolato *Sinistra e destra nel quadro*, a porre la questione dell'apprensione visiva di un'immagine nei termini espliciti di «lettura»: «Chi guarda è abituato a leggere un'immagine come se fosse una pagina scritta, cioè da sinistra a destra»<sup>9</sup>. Schlosser conosce e cita questa fonte che di pochi anni lo precede, menzionandola accanto a un nome ben altrimenti autorevole, quello di Heinrich Wölfflin. Il grande storico dell'arte era stato fra i primi (parallelamente, e a quel che ne sappiamo, indipendentemente da Kandinskij)<sup>10</sup> a porsi sotto il profilo teorico la questione dell'inversione speculare di un'immagine – errore tipico delle presentazioni tramite diaproiettore – e delle notevoli conseguenze che essa comporta dal punto di vista sintattico, semantico, simbolico e pragmatico. Wölfflin, che pure riconosce una predominanza della direzionalità sinistra→destra nella cultura figurativa occidentale, è tuttavia incline a negare una diretta dipendenza della figurazione dalla scrittura, e persino una meno impegnativa «analogia» fra l'orientamento della prima e il verso della seconda:

Si potrebbe pensare che la nostra arte – in analogia alla nostra scrittura – debba sempre tendere a sviluppare un movimento oggettivo (soldati in marcia, cavalli al galoppo) da sinistra a destra. Non è così. Quel che è certo, però, è che il lato destro dell'immagine ha un'atmosfera di valore diverso rispetto a quello sinistro. Decisivo per l'atmosfera del quadro è il modo in cui esso si conclude sulla destra. È lì che vien detta, in qualche modo, l'ultima parola.<sup>11</sup>

8. Schlosser 2010, p. 211.

9. Faistauer 1926, p. 173.

10. Kandinskij 1968.

11. Wölfflin 2010, p. 181.

Nonostante l'ammonimento wölffliniano, il modello teorico che vincola direttamente la direzionalità della composizione figurale e la sua lateralizzazione all'andamento della scrittura e della lettura dei testi ha riscosso in letteratura un successo non indifferente. Sintetizzato dalla formula del cosiddetto *reading pattern*, tale paradigma, se confrontato con altri modelli che sono stati elaborati per cercare di render conto dell'orientamento iconico<sup>12</sup>, è certamente quello di ispirazione più radicalmente culturologica. Esso afferma infatti che per i popoli (come quelli occidentali) che leggono e scrivono da sinistra a destra l'immagine venga analogamente composta e letta in quel verso; viceversa avverrebbe per quelle culture che scrivono da destra a sinistra (come l'ebraica o l'araba). A prescindere dunque da condizionamenti di carattere biologico o neurologico (l'esser mancini piuttosto che destrorsi, l'avere questo o quell'occhio o questa o quella mano o questo o quell'emisfero cerebrale dominante), la dimensione culturale dell'orientamento scritturale verrebbe secondo questo modello teorico a informare la produzione e la ricezione delle immagini, che non dovrebbero far altro che esser lette come lettere che una dopo l'altra formano le parole, e come parole che una dopo l'altra formano frasi.

La storia della scrittura ci insegna che sarebbe troppo semplicistico limitarsi alla lateralizzazione destra-sinistra, che finirebbe per escludere dalla trattazione quelle scritture che implicano altresì un rapporto fondamentale con l'alto e il basso. Teniamoci tuttavia al caso più semplice, per verificare provvisoriamente se almeno su questo terreno vi siano buoni motivi per ritenere adeguatamente fondato un modello, quello appunto del *reading pattern*, che dalla sua ha senza dubbio il sostegno del senso comune: così leggo, così scrivo, così guardo<sup>13</sup>. Consideriamo due esempi spesso discussi nella letteratura: il soggetto di San Giorgio e il drago, e il motivo dell'Annunciazione.

12. Cfr. Ennenbach 1996; Weigel 2001; Gasparro 2008; Pinotti 2010.

13. Fra gli studiosi che più di recente si sono occupati della lateralizzazione iconica, è forse A.W. Posèq quello che tenta di applicare il modello della scrittura/lettura nel modo più estensivo: per lui, quando si tratta di destra e sinistra nell'immagine, ne va sempre e comunque di una questione di *reading pattern* acquisito culturalmente. Cfr. i saggi raccolti in Posèq 2007.

Nel primo caso, la tradizione iconografica occidentale, orientata nella scrittura e nella lettura secondo il verso sinistra→destra, dovrebbe sistematicamente adottare una conseguente disposizione santo→drago, per favorire l'apprensione del movimento del cavaliere che muove lancia in resta verso il mostro, come nel Tintoretto conservato all'Ermitage:



Tintoretto, *San Giorgio e il drago*, 1555-58  
San Pietroburgo, Ermitage

aA

Peccato che vi siano molti casi in cui la scena è controlateralizzata (drago←santo), senza che l'effetto complessivo sembri esserne compromesso. Lo stesso Tintoretto adotta uno schema ribaltato nella versione conservata alla National Gallery:



Tintoretto, *San Giorgio uccide il drago (part.)*, 1558  
Londra, National Gallery

Una difficoltà analoga è rappresentata dal motivo dell'Annunciazione. La tradizione iconografica ci offre numerosissimi esempi di Annunciazione da sinistra, tramite una composizione che colloca l'angelo Gabriele sulla (nostra) sinistra nell'atto di rivolgersi alla Vergine sulla (nostra) destra. Secondo il *reading pattern*, questa disposizione *spaziale* sinistra→destra, Gabriele→Maria, accentuerebbe altresì in senso *temporale* il movimento passato→futuro: l'angelo comunica a Maria il suo destino di futura Madre del Figlio di Dio. Tuttavia, la disposizione che ci risulta consueta si è in realtà affermata dopo il VI secolo: prima l'angelo annunciava a Maria da destra. Per tener ferma l'ipotesi della lettura/scrittura, è stato ipotizzato che questo schema «invertito» dipendesse dalla scrittura orientale, giudaico-araba, che procede secondo un verso opposto al nostro, sinistra←destra, che avrebbe dunque preso il sopravvento solo in un secondo tempo<sup>14</sup>. Ma come spiegare, allora, quelle tarde occorrenze di Annunciazioni da destra, come ci presenta ancora il Cinquecento, per esempio nel caso dell'altare di Grünewald a Isenheim o di El Greco?

39



El Greco, *Annunciazione* (part.), 1597-1600  
Madrid, Museo Nacional del Prado

14. Cfr. Liebrich 1997, p. 68. Sulla questione si veda anche Denny 1977; Stafski 1985.

Andrea  
Pinotti

E che dire del caso di Filippo Lippi, che dipinge numerose Annunciazioni da sinistra (Washington, 1435-1440; New York, 1438-1439; Firenze, 1440 ca.; Roma-Palazzo Barberini, 1440-1445), per passare a un'Annunciazione da destra (Roma-Doria Pamphilj, 1445-1450), e ritornare a sinistra nell'Annunciazione di Monaco (1450 ca.)?



Filippo Lippi, *Annunciazione Martelli* (part.),  
1440 circa  
*Firenze, San Lorenzo*



Filippo Lippi, *Annunciazione* (part.), 1445-50  
*Roma, Galleria Doria Pamphilj*

L'ipotesi del *reading pattern* evidentemente non tiene. E mostra per di più, in particolare nel caso delle immagini di soggetti religiosi, un punto particolarmente debole. Dà infatti per scontato che il punto di riferimento per determinare la posizione dell'angelo rispetto a Maria sia quello dello spettatore esterno al quadro, invece di assumere quello, assiologicamente e teologicamente primario, della figura interna all'immagine (la Madonna nel caso dell'Annunciazione, in altri soggetti il Cristo o il Dio Padre, la *dextera Dei*)<sup>15</sup>.

L'esame della cultura figurativa extraeuropea conferma, se ve ne fosse bisogno, la fragilità del modello della lettura-scrittura. Nel contesto di quella curiosa letteratura oftalmologica che nella prima metà del secolo scorso trovava il tempo, fra una patologia oculare e l'altra, di occuparsi anche di arti visive, il problema non è passato inosservato: nel 1935 il dottor Huber rilevava che

anche pittori occidentali di razza pura [*rasenreine*] possono comporre le loro immagini in modo del tutto cinese [*ganz chinesisich*], ponendo l'accento sul lato sinistro del quadro, nonostante la nostra scrittura scorra da sinistra a destra.<sup>16</sup>

aA

Comporre alla cinese vorrebbe dunque dire da destra a sinistra, secondo il verso della scrittura tradizionale cinese (ormai per lo più sostituito dalla direzione occidentale). Stando all'antico genere – originariamente indiano, poi cinese e giapponese – dei rotoli dipinti (*emakimono*), che vanno tenuti con la destra e progressivamente dispiegati verso sinistra, ci aspetteremmo che tale direttrice sinistra←destra condizioni la stessa composizione figurativa fin dentro la struttura narrativa della sequenza di immagini.

Tuttavia, come ha mostrato in modo molto convincente Pao-chen Chen, la narrazione visuale cinese non risulta affatto riducibile a quella direzionalità<sup>17</sup>. Pur non mancando

15. Insistendo sulla determinazione teologica della destra e della sinistra a partire dalla posizione del soggetto nel dipinto e non da quella dell'osservatore di fronte a esso, Weigel 2001, p. 108, osserva opportunamente: «La contemplazione delle immagini non è affatto organizzata analogamente alla lettura degli scritti, e perciò non può essere semplicemente descritta secondo il modello della direzione di lettura canonizzato culturalmente». Su questo tema cfr. l'ormai classico studio di Uspenskij 2010.

16. Huber 1935, p. 48.

17. Cfr. Chen 1995, pp. 244-245.

di certo raffigurazioni composte secondo la lateralizzazione sinistra←destra, si possono ben reperire casi contrari – come la narrazione iconica *Due pesche uccidono tre guerrieri* (500 a.C.) – in cui lo svolgimento della narrazione procede da sinistra a destra, proprio come ci aspetteremmo nel caso di un'immagine occidentale. Per nessuno dei casi da lui presi in esame nell'arco di tempo che va dalla dinastia Han (207 a.C.-220 d.C.) al periodo delle Sei dinastie (220-589) Pao-Chen Chen deve far ricorso alla direzione della scrittura cinese come al fattore determinante l'orientamento della composizione<sup>18</sup>.



Lo-yang, tomba 61 (48-47 a.C.): due pesche uccidono tre guerrieri (trasposizione grafica)

Passando dalla cultura visuale cinese a quella ebraica, Posèq ha voluto sostenere che la pittura di Chaïm Soutine dipende direttamente dal fatto che da piccolo l'artista ha imparato a leggere l'ebraico, la cui scrittura procede da destra a sinistra. Questo condizionamento avrebbe prodotto in lui un «instinctive leaning to the right side»<sup>19</sup>, permettendogli di iscriversi in un'antichissima tradizione che si radica nelle modalità iconiche dell'illustrazione delle sacre scritture, quindi in un racconto per immagini e a parole che procede isotropicamente. Posèq rimanda a tal proposito alle pitture murali della sinagoga di Dura Europos in Siria (metà del III secolo), in cui le scene tratte dal libro dell'*Esodo* (14, 16-28) sono effettivamente rappresentate secondo la direzione sinistra←destra. Ma deve anche riconoscere, *obtorto collo*, che nella medesima sinagoga sono rappresentate scene che, come la storia di *Ester* (6, 11) e la visione della resurrezione dei morti (*Ezechiele*, 37, 1-14), procedono nel verso sinistra→destra. Il che non lo convince però a deporre il modello del *reading pattern*. Anzi: lo induce ad abbracciare l'ipotesi, a suo dire convincente, secondo la quale la convivenza di orientamenti laterali differen-

18. La considerazione del *reading pattern* è assente anche in Murray 1998.

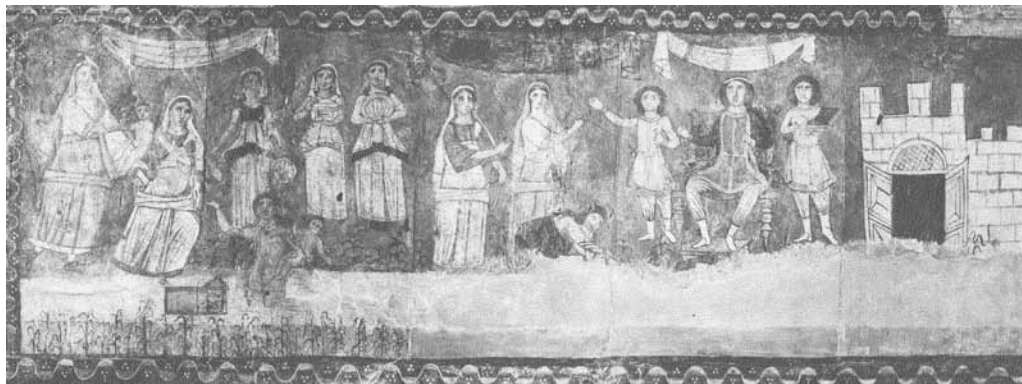
19. Posèq 2007, pp. 373 e 377; cfr. anche Posèq 2001.



ti nell'ambito di un medesimo programma iconico potrebbe dipendere dalla compresenza di due fonti letterarie diverse: un rotolo redatto in ebraico per la direzione sinistra←destra, e un traduzione greca per quella sinistra→destra<sup>20</sup>.

Ipotesi seducente. Che tuttavia, anche se fosse provata, non eliminerebbe alla radice il problema di Dura Europos: questa sinagoga infatti, vera e propria enciclopedia dell'orientamento iconico, non solo ci offre direzionalità sinistra→destra e sinistra←destra, ma anche una processualità dall'alto verso il basso, come nel caso della scena del Sacrificio di Abramo (*Genesi*, 22, 1-19), per la quale tuttavia Posèq non ipotizza una fonte scritta secondo la stessa direzione, come invece dovrebbe, se fosse coerente con il paradigma del *reading pattern*.

Ma è soprattutto un'altra immagine della Sinagoga – che significativamente Posèq passa sotto silenzio – a fare qui problema: la scena di Mosè salvato dalle acque, narrata in *Esodo* (2, 1-10). Essa presenta una struttura tripartita della narrazione, che impone al nostro sguardo un movimento focalizzato prima al centro, poi a sinistra, infine a destra.



Sinagoga di Dura Europos, pitture murali (III secolo): l'episodio di Mosè salvato dalle acque

Osserviamo in particolare il gruppo di figure all'estrema sinistra dell'immagine. Il bambino è rappresentato due volte, duplicazione spaziale che indica una successione temporale della narrazione. Ma come comprendere che cosa viene prima, che cosa dopo? Sarà la figlia del faraone (in acqua col bambino in braccio) ad averlo appena salvato e a conse-

20. Cfr. Posèq 2007, pp. 49-79.

gnarlo alle braccia dell'ancella che lo asciugherà sulla riva? O non potremmo piuttosto raccontare una storia diversa: l'ancella dispettosa ha strappato il bambino dalle braccia di un'altra serva e lo ha gettato nel fiume; la figlia del faraone, soccorrevole, lo salva dai flutti?

È dunque il testo sottostante all'immagine che lo illustra a permetterci di adottare il modo corretto di lettura della pittura murale, o vi sono indici interni all'immagine stessa che obbligano lo sguardo (a prescindere dalla nostra conoscenza dell'enciclopedia letteraria di riferimento) a esplorare l'immagine secondo lo schema «sinistra←centro→destra»?

Lo schema avrebbe avuto una sua storia fortunata. Lo ritroviamo, per esempio, molti secoli dopo nel *Tributo* dipinto da Masaccio per la cappella Brancacci in Santa Maria del Carmine a Firenze. L'episodio qui raffigurato è celebre, ed è stato raccontato da Matteo nel suo *Vangelo* (17, 24-27):

Quando furono giunti a Capernaum, quelli che riscotevano le didramme si avvicinarono a Pietro e dissero: «Il vostro maestro non paga le didramme?» Egli rispose: «Sì». Quando fu entrato in casa, Gesù lo prevenne e gli disse: «Che te ne pare, Simone? I re della terra da chi prendono i tributi o l'imposta? Dai loro figli o dagli stranieri?» «Dagli stranieri», rispose Pietro. Gesù gli disse: «I figli, dunque, ne sono esenti. Ma, per non scandalizzarli, va' al mare, getta l'amo e prendi il primo pesce che verrà su. Aprigli la bocca: troverai uno statè. Prendilo, e dàlo loro per me e per te».



Masaccio, *Pagamento del tributo*, 1425-27

Firenze, Santa Maria del Carmine, cappella Brancacci

La figura centrale di Cristo fa segno col braccio destro a Pietro di recarsi sulla riva; Pietro (duplicato sul lato sinistro del dipinto nella figura accosciata) va a prendere la moneta dalla bocca del pesce e finalmente (triplicato) la consegna all'estrema destra nelle mani dell'esattore (anch'egli duplicato; in prima battuta se ne stava di fronte a Gesù). Il nostro occhio qui, per seguire la coerenza della narrazione, deve quindi operare un movimento trifasico: dal centro, a sinistra, e infine a destra. La gestualità delle braccia (di Cristo, di Pietro e dell'esattore) sottolinea prossemicamente questa successione di momenti e la loro articolazione nello spazio dell'immagine. Ma se non conoscessimo il testo evangelico sottostante, sapremmo con altrettanta sicurezza interpretare quelle braccia come segni deittici per il movimento dei personaggi nella scena rappresentata, e per i nostri occhi che la seguono, come dunque appigli iconici per l'orientamento tanto interno quanto esterno all'immagine?

Inoltre, quale sarebbe il rapporto effettivo fra questo orientamento iconico e l'orientamento della scrittura proprio del testo letterario di riferimento? In entrambi i casi considerati – così diversi e lontani nel tempo, eppure così prossimi dal punto di vista della struttura compositiva e narratologica – questa relazione appare assai problematica: ai tempi e nei luoghi di Masaccio il Vangelo veniva letto e scritto da sinistra a destra, in latino; e, anche considerando, come è stato proposto, che il programma letterario soggiacente alle pitture di Dura Europos potesse essere stato conteso fra due rotoli (un rotolo ebraico, orientato da destra a sinistra, e una traduzione greca, orientata da sinistra a destra), nessuno dei due modi corrisponderebbe alla dinamica percettiva richiesta dalla scena di Mosè. Occorrerebbe piuttosto ipotizzare una sotterranea influenza dell'antico andamento bustrofedico (da βούς, bue, e στρέφειν, girare), che allude al modo di scrivere di certe culture arcaiche (compresa la greca), procedente appunto come un bue che ara il campo, da destra a sinistra e viceversa:



In base agli esempi sopra esaminati, non certo esaustivi e tuttavia di per sé già notevolmente significativi, occorre concludere che il modello del *reading pattern*, rigidamente inteso nel senso di una dipendenza dell'orientamento iconico dall'orientamento scritturale, è insostenibile. Nel 1969 Meyer Schapiro lamentava la mancanza di «uno studio sperimentale comparativo delle reazioni al rovesciamento simmetrico dei dipinti in ambiti culturali diversi e specialmente in quelli in cui esistono direzioni diverse di scrittura»<sup>21</sup>. Una lacuna che a tutt'oggi non è stata ancora colmata. In assenza di una sistematica ricognizione della questione, sarebbe insensato opporre, al rigetto del modello del *reading pattern*, l'ipotesi uguale e contraria: e cioè che *in nessun caso* le dinamiche di orientamento e lateralizzazione nella composizione iconica sono condizionate dalla scrittura della cultura di riferimento. Piuttosto, se mai si volesse trarre una morale dal percorso fin qui compiuto, sarebbe più modestamente quella, dettata dal buon senso, di diffidare delle modellizzazioni universali e assolutizzanti, perché la storia delle immagini sarà sempre troppo ricca e troppo complessa per non rifilarci un contro-esempio là dove meno ce lo aspettiamo.

### *Riferimenti bibliografici*

#### Bal

- 2009 M. Bal, *Leggere l'arte?* (1996), in Pinotti - Somaini 2009, pp. 209-240.

#### Boehm

- 2009a G. Boehm, *Il ritorno delle immagini* (1994), in Pinotti-Somaini 2009, pp. 39-71.  
2009b G. Boehm, *La svolta iconica*, Roma, Meltemi.

#### Chen

- 1995 P. Chen, *Time and Space in Chinese Narrative Paintings of Han and the Six Dynasties*, in *Time and Space in Chinese Culture*, a cura di C.-C. Huang ed E. Zürcher, Leiden-New York-Köln, Brill, pp. 239-285.

#### Croce

- 1991 B. Croce, *La teoria dell'arte come pura visibilità* (1911), in Id., *Edizione nazionale delle opere*, Napoli, Bibliopolis, pp. 215-230.

21. Schapiro 2002, p. 106.

- Denny  
1977 D. Denny, *The Annunciation from the Right from Early Christian Times to the Sixteenth Century*, New York, Garland.
- Ennenbach  
1996 W. Ennenbach, *Über das Rechts und Links im Bilde*, «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», XLI, pp. 5-57.
- Faistauer  
1926 A. Faistauer, *Sinistra e destra nel quadro*, in Pinotti 2010, pp. 173-177.
- Fiedler  
1991 K. Fiedler, *Schriften zur Kunst*, München, Fink.  
2006 K. Fiedler, *Scritti sull'arte figurativa*, Palermo, Aesthetica.
- Gasparro  
2008 D. Gasparro, *Dal lato dell'immagine: destra e sinistra nelle descrizioni di Bellori e altri*, Latina, Belvedere.
- Huber  
1935 O. Huber, *Kunst und Auge*, «Zeitschrift für Augenheilkunde», LXXXVI, pp. 37-49.
- Kallir  
1994 A. Kallir, *Segno e disegno* (1961), Milano, Spirali/Vel.
- Kandinskij  
1968 V. Kandinskij, *Punto, linea, superficie* (1926), Adelphi, Milano.
- Liebrich  
1997 J. Liebrich, *Die Verkündigung an Maria: die Ikonographie der italienischen Darstellungen von den Anfängen bis 1500*, Köln, Böhlau.
- Mitchell  
2008 W.J.T. Mitchell, *I media visuali non esistono* (2005), in Id., *Pictorial turn: saggi di cultura visuale*, Palermo, Duepunti, 2008, pp. 81-95.  
2009 W.J.T. Mitchell, *Che cosa vogliono le immagini?* (2005), in Pinotti-Somaini 2009, pp. 99-133.
- Murray  
1998 J.K. Murray, *What is «Chinese narrative illustration»?*, «Art Bulletin», LXXX, n. 4, pp. 602-615.
- Pinotti  
2010 A. Pinotti, *Il rovescio dell'immagine. Destra e sinistra nell'arte*, Mantova, Tre Lune.

Pinotti - Somaini

- 2009 A. Pinotti - A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Cortina.

Posèq

- 2001 A.W. Posèq, *Soutine: His Jewish Modality*, London, Book Guild.  
2007 A.W. Posèq, *Left & Right in Painting: and in the Related Arts*, Jerusalem, Academion.

Rorty

- 1994 R. Rorty, *La svolta linguistica* (1967), Milano, Garzanti.

Schapiro

- 2002 M. Schapiro, *Alcuni problemi di semiotica delle arti figurative: campo e veicolo nei segni-immagine* (1969), in Id., *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Roma, Meltemi, pp. 92-119.

Schlosser

- 2010 J. von Schlosser, *Intorno alla lettura dei quadri* (1930), in Pinotti 2010, pp. 209-223.

Stafski

- 1985 H. Stafski, *Das Thema der Verkündigung im Werk des Veit Stoß: die «Verkündigung von links»*, «Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft», XXXIX, pp. 70-97.

Uspenskij

- 2010 B.A. Uspenskij, *«Destra» e «sinistra» nella raffigurazione delle icone* (1973), in Pinotti 2010, pp. 245-257.

Weigel

- 2001 S. Weigel, *Die Richtung des Bildes: zum Links-Rechts von Bilderzählung und Bildbeschreibung in kultur- und medien-geschichtlicher Perspektive*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», LXIV, pp. 449-474.

Wölfflin

- 2010 H. Wölfflin, *Destra e sinistra nell'immagine* (1928), in Pinotti 2010, pp. 179-207.